
HARVARD
COLLEGE
LIBRARY.

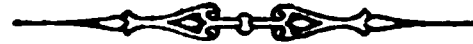

SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS

Angebliche
Argonautenbilder.

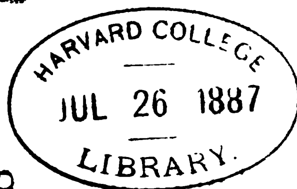
Archäologische Abhandlung

von

Adam Flasch.



München
Akademische Buchdruckerei von F. Straub
1870.


HARVARD COLLEGE
JUL 26 1887
LIBRARY.

Meinem hochverehrten Lehrer

Professor Dr. Heinrich Brunn

gewidmet.

I.

Helle.

Die Sage von der Rettung der beiden Nephelekinder Phrixus und Helle, welche ein von mildgesinnten Gottheiten gesendeter Widder über das Meer nach Kolchis tragen sollte, finden wir, nach dem jetzigen Vorrath an Bildwerken zu urtheilen, am häufigsten in Unteritalien dargestellt; ich erinnere an ein Vasengemälde, Bull. Nap. N. S. VII, t. III, sowie an die verschiedenen Pompejanischen Wandgemälde dieses Stoffes: Helbig, die Wandgemälde Campanien's p. 267. In den meisten Fällen ist vom Künstler der Moment gewählt, in welchem die unglückliche Helle den Armen des Bruders entsinkt oder schon in den Wellen der nach ihr benannten Meerenge untergeht. Diese Handlung, die einzige von charakteristischer Bedeutung während der Flucht, ist für die bildende Kunst am ergiebigsten. Damit wollen wir keineswegs bestreiten, dass der eine oder andere Künstler auch einmal den Phrixus allein darstellen konnte, wie er nach dem traurigen Verluste seiner Schwester die Reise über das Meer weiter fortsetzt. Allein da, vom künstlerischen Standpunkte betrachtet, bei einer solchen Darstellung keine scharfe Ausprägung des Mythus möglich ist, so muss unsere Kritik hiebei sehr vorsichtig sein und nicht sogleich jede männliche Gestalt, welche auf einem Widder über das Meer

reitet, zu einem Phrixus stempeln. Wenn diese Vorsicht selbst bei Gestalten, welche sich durch keinen weiteren Umstand kennzeichnen*), geboten ist, so müssen wir uns um so mehr vor Uebereilung hüten bei Darstellungen, welche sichere Kennzeichen der Art an sich tragen, dass sie mit Phrixus schwerlich vereinbar sind.

Der Widder ist das Attribut verschiedener göttlicher Wesen. Es liegt aber ganz in der Anschauungsweise griechischer Kunst, die Gottheit mit ihrem Attribute aus dem Thierreich nicht allein in der Weise zu verbinden, dass letzteres neben die Gottheit tritt, sondern auch so, dass das geheiligte Thier dem göttlichen Wesen als Träger dient. So sehen wir Apollo auf dem Greif (Él. céramogr. II, pl. 44), Artemis auf dem Reh (l. c. pl. 43), Poseidon auf dem Stiere (l. c. III, pl. 4), u. a. m. Demnach erscheint es immerhin als Aufgabe der Interpretation, jedes einzelne Motiv genau zu würdigen; denn selbst angenommen, dass der Ritt über das Meer geht, ist das Bild noch keineswegs eine Phrixus-Darstellung, da auch die Götter auf ihren Attributen die Fahrt über die See machen, wie Apollon auf dem beflügelten Dreifuss, Aphrodite auf dem Schwan, Herakles vollends in seinem Skyphos. Nun erklärt z. B. Gerhard im Berliner Winckelmanns-Programme vom Jahre 1842 einen Jüngling, der auf dem Widder über das Meer reitet, als „Phrixus, den Herold". Den sonderlichen Beinamen erhielt der vermeintliche Phrixus, weil er in der Rechten das Kerykeion hält. Statt jedoch allerlei wunderbare und dürftige Gründe zur Stützung der Interpretation vorzuführen, wäre es mehr im Sinne griechischer Kunstauffassung gewesen, den Phrixus überhaupt aufzugeben und anzunehmen (vergl.

*) (Gerhard, Berl. ant. Bildw. p. 279, 996); Münze von Alos, Cadelvène, Rec. d. méd. pl. III, 8. Ann. d. Inst. 1867, p. 89. Münzen von Gela, Torremuzza 33, 3—6.

Bull. d. Inst. 1843, p. 69), dass in diesem Bildwerke Hermes gemeint sei, der auf seinem heiligen Thier, dem Widder, über das Meer fahre. Die Haltung des Heroldsstabes, welche Gerhard ebenfalls für seine Erklärung eigenthümlich genug auszubeuten sucht, macht den Eindruck, als ob Hermes denselben mit erhobener Rechten schwingend das Thier zu noch grösserer Eile aufmuntere. Fahrten über die See auf solche Weise zu einem künstlerischen Bilde zu gestalten, lag sehr nahe; sollte z. B. Hermes eine Botschaft über das Meer bringen, so wäre er wohl schwerlich fliegend abgebildet worden — solches eignet nur denjenigen Wesen, die mit vollständigen Flügeln versehen sind, wie der Nike, den Eroten, den Windgöttern etc. —, anderen Göttern gab man, wie wir schon gesehen haben, irgend ein Attribut als Vehikel, dem Hermes den meerdurcheilenden Widder. Auch Wieseler's Bemerkung (Arch. Ztg. 1845, p. 213), die rothe Fläche unter den Wellen sei als Land zu fassen, ändert an der Sache Nichts; denn diese Fläche hat nicht den geringsten Bezug zur Richtung des Widders, der eben gestreckten Laufes über das Gewässer eilt, ohne sich um das vermeintliche Land zu bekümmern*). Nur ein Akt der Phrixus-Sage liegt noch vor den Ereignissen in Kolchis, welcher bestimmt und bezeichnend ist, also im künstlerischen Vorwurf sich sofort sicher deuten lässt, das ist die Ankunft auf kolchischem Land. Eine solche Darstellung ist uns auch in einem pompejanischen Wandgemälde erhalten (Mus. borb. II, t. 19; Helbig n. 1257). Der Widder steigt mit Phrixus auf dem Rücken aus dem Meere an das Land. — Wenn wir nun schon bei den angeblichen Phrixus-Darstellungen mit der äussersten Vorsicht zu Werke gehen müssen, so lässt sich Bildwerken gegenüber, welche eine

---

*) Auch Pyl, de Med. fab. p. 7 hält an dem Phrixus als Herold fest, freilich ohne neue Gründe. Vgl. übrigens mit dem Vasengemälde, Millin, gall. myth. 48, 213.

weibliche Gestalt zeigen, überhaupt keine Interpretation aus dem Argonautenmythus denken. Helle sinkt in das Meer und ertrinkt. Wir sind also nicht berechtigt, eine weibliche Gestalt desshalb, weil sie auf einem Widder über das Meer reitet, Helle zu nennen. Mit Recht wurden für solche missdeutete Bildwerke andere Erklärungen aufgesucht. So deutete Italinsky das Innenbild einer Schale bei Tischbein, Vasen III, t. 2 (Millin, g. m. 102, 408) auf Theophane, Poseidons Geliebte. Die betreffende Sage erzählt uns Hygin folgendermassen (fab. 188): Als Theophane, die schöne Tochter des Bisaltes, von Freiern umschwärmt wurde, entführte sie Poseidon nach der Insel Krionissa. Allein sobald den Freiern ihr Aufenthalt bekannt geworden war, verfertigten sie sich ein Schiff und fuhren nach der Insel hinüber. Da verwandelte Poseidon Theophane in ein schönes Schaf, sich selbst aber in einen Widder, die Einwohner der Insel in eine Schafheerde. Als die Freier nach ihrer Ankunft keinen Menschen fanden, fingen sie an die Heerde abzuschlachten, wesshalb Poseidon dieselbe in Wölfe verwandelte. Er selbst pflog in Widdergestalt mit Theophane der Liebe. Der Sprosse dieser Liebe war der Widder mit dem goldenen Vliess, welcher Phrixus nach Kolchis trug (vergl. Ovid. metam. VI, 117; Hygin. f. 3). Es gehört diese Sage unter die vielen Liebesabenteuer göttlicher Wesen mit Sterblichen auf dem Wege der Verwandlung; allein sie unterscheidet sich doch von anderen, z. B. von Zeus und Leda, Zeus und Europa, dadurch, dass die Verwandlung auf beiden Seiten geschieht. Um den Augen der Freier zu entgehen, wird Theophane zum schönen Schaf und dem entsprechend Poseidon zum Widder. Ferner aber, und diess ist mit das Entscheidende, wird Theophane nicht von dem in einen Widder verwandelten Poseidon über das Meer entführt, sondern die beiderseitige Verwandlung geschieht erst bei Ankunft der hartnäckigen Freier auf der Insel. Die Sage also ist nicht so angethan, dass sie auf

das Vasenbild bei Tischbein passen könnte. Vielmehr müssen wir uns nach einer anderen Erklärung umsehen, wesshalb wir zuvor noch das Bild genauer beschreiben wollen. Ein Widder eilt gestreckten Laufes über das Meer hin, auf welchem ein Delphin sichtbar wird, und trägt eine weibliche Gestalt, welche ihren linken Arm um den Hals des Thieres geschlungen hat. Das jugendlich schöne Weib ist mit einem kurzärmeligen Chiton bekleidet, über welchen ein bis auf die Füsse herabwallender Peplos so geschlagen ist, dass er den Oberkörper frei lässt; ihre graziös gehobene Rechte zieht im Rücken das Gewand schleierartig empor. Die Haltung des Weibes ist eine sichere und unbesorgte; ruhig schaut es in die Ferne ohne Spur von Beängstigung oder Ueberraschung, als ob es bewusst den Widder auf der rechten Bahn lenkte, ein Eindruck, welcher durch den anmuthigen Gestus der rechten Hand noch besonders verstärkt wird. Künstlerisch betrachtet, stellt sich das Bedürfniss dar, eine derartige Figur, die ohne pathetische Erscheinung gegeben ist, als ein göttliches Wesen zu fassen, das sich seines heiligen Thieres in der schon berührten Weise wie Hermes bedient.

Die Frage, welches diese Göttin sei, lässt sich beantworten, ohne in breitspurigen Auseinandersetzungen über das Symbol des Widders und dessen Beziehungen schliesslich das Bildwerk und die ihm analogen Darstellungen aus dem Auge zu verlieren und einen mythologisch-symbolischen Brei anzurühren, aus dem Niemand, am allerwenigsten aber der Kunstinterpret einen reellen Nutzen schöpfen kann. Ueberlassen wir also die Besprechung dieser Seite Anderen und halten uns an Monumente und schriftliche Ueberlieferungen.

Der Widder ist ein heiliges Thier der Aphrodite*). Den Beweis dafür bieten zunächst, um sogleich an künst-

---

*) Vgl. Preller, gr. Mytholog. I, 290; Engel, Kypros II, 155.

lerische Darstellungen anzuknüpfen, Münzen von der Insel Kypros, dem Stammsitz alles Aphrodite-Cultes. Die Stadt Amathus, von welcher die Göttin den bekannten Beinamen Amathusia erhielt, hat als Münzzeichen einen Widderkopf oder einen liegenden Widder: de Luynes, Numismat. et inscript. Cypriot. pl. I, 1—14. So wie in Amathus, so sehen wir auch auf den Münzen der Stadt Salamis, wo die Verehrung Aphrodite's ebenfalls hoch gepflegt wurde, abermals den Widder. Auf pl. V der citirten Publication begegnet uns (No. 3) auf dem Revers einer Salaminischen Münze eine Darstellung, welche mit den hier in Frage stehenden Bildwerken eine so überraschende Aehnlichkeit hat, wie sie selten gefunden wird.

Wir führen, um ein ganz unparteiisches Urtheil für uns zu haben, die Worte an, womit der Herausgeber dieses Bildniss begleitet: „Femme vêtue d'une robe transparente, emportée à gauche par un bélier qu'elle retient de la main droite et auprès duquel elle semble nager.“ Die richtige Deutung dieser Münz-Darstellung giebt de Luynes folgendermassen: Vénus, portée sur le bélier, l'une de ses victimes spéciales dans l'île de Cypre. Merkwürdig genug folgt sodann ein Zusatz, welcher die ausserordentliche Uebereinstimmung zwischen diesem Bilde und den sogenannten Helledarstellungen anerkennt: Ici la déesse est figurée comme une Hellé sur le bélier à la toison d'or. Genau die gleiche Darstellung wiederholt sich auf pl. VI, 5. — Demnach glauben wir die Frage, welches die Göttin sei, die auf dem Vasenbilde dargestellt ist, sicher beantworten zu können: es ist Aphrodite. Griechische Bildwerke pflegen, sobald man ihren Inhalt erkannt, sich plötzlich zu beleben; was noch unklar und undeutlich erschien, so lange man im Vorhofe des Verständnisses sich aufhielt, das gewinnt eine solche Beleuchtung, so sprechenden Ausdruck, dass man die Stumpfheit der eigenen Formen-Empfindung ebenso lebhaft be-

dauert, als man die durchgebildete Formen-Sprache sogar untergeordneter Kunstzweige bei jenem Volke bewundert. So ist auch auf unserem Vasengemälde der Charakter der Aphrodite in Einzelheiten wie im Ganzen ausgeprägt. Besonders zu beachten ist das feine, durchsichtige Untergewand, welches mit Sternen besetzt ist; so ziemt es der Göttin, welche die reizendste und schönste ist von allen; vgl. Homers Hymn. in Ven. 86: *πέπλον μὲν γὰρ ἕεστο φαεινότερον πυρὸς αὐγῆς, εἶχε δ' ἐπιγναμπτὰς ἕλικας*: selbst eine solche Armspange, auch an statuarischen Darstellungen dieser Göttin oft vorkommend, trägt sie am rechten Oberarm. Obschon der Gestus der rechten Hand und die zierliche Art, wie sie den Schleier emporhebt, auch bei anderen Gestalten sich öfter findet, ist er dennoch für Aphrodite, die Göttin der Anmuth, nicht allein am bezeichnendsten, sondern auch am häufigsten. — Es ist eine schon aus der Darstellung resultirende Wahrheit, dass wir hier eine andere Seite der Aphrodite, als die gewöhnliche, verkörpert sehen: eine Aphrodite auf dem Meere. Ihr Begriff als Meeresgöttin tritt hervor, wesshalb wir ihr den Namen *ποντία* beilegen. An allen Küsten und an den Häfen des ägäischen Meeres gab es Heiligthümer, in welchen Aphrodite als Göttin der glücklichen Schifffahrt, als Führerin zur See verehrt und angerufen wurde (Preller, gr. Myth. I, 269; Welcker, Gr. Götterl. II, 706). Neben den gewaltigen, stürmischen Poseidon trat sie als die Macht, welche die Wellen wieder besänftigt; eine interessante Inschrift aus Aegae, C. I. Gr. 443, verbindet beide: *καὶ Ποσειδῶνι Ἀσφαλείῳ καὶ Ἀφροδίτῃ Εὐπλοίᾳ*. Es wurden ihr desshalb von den Schiffern Opfer dargebracht, welche die Göttin zur Verleihung glücklicher Fahrt bewegen sollten. Es hat für unsere Darlegung besondere Wichtigkeit, eine Belegstelle für die bezüglichen Opfergaben anzuführen, weil durch dieselbe das durch die bildlichen Denkmäler gewonnene Resultat auch schriftlich erhärtet ist; Joannes Lydus de men-

sibus IV, 45 erzählt: *ἐν δὲ τῇ Κύπρῳ πρόβατον κῳδίῳ ἐσκεπασμένον συνέθυον τῇ Ἀφροδίτῃ· ὁ δὲ τρόπος τῆς ἱερατείας ἐν τῇ Κύπρῳ ἀπὸ τῆς Κορίνθου παρῆλθέ ποτε.*

Darstellungen der Aphrodite *ποντία* von der Art, wie die besprochene, haben sich noch mehrere erhalten: Bildwerke, theils als Helle, theils als Theophane interpretirt. Zunächst kommt ein geschnittener Stein der früher Stosch'schen Sammlung in Betracht (Winckelmann, p. gr. de Stosch III, 57; vgl. Tölken IV, 2, 139). Eine weibliche Gestalt, deren Oberkörper vom Gewande ganz entblösst ist, während ein Theil des Gewandes in der Luft flattert, reitet auf einem Widder schnellen Laufes über das Meer. Dass nicht an Helle zu denken ist, beweist hier schon die auffallende Nacktheit des Oberkörpers, sowie die höchst freie, ja leichtfertige Weise, in welcher das Weib zu Widder sitzt. — Indem wir von einer Münze (Dumersan, Cab. d'Allier de Haut. pl. 4, 1) vollständig absehen, weil wir bei der ungenügenden Publication nicht dafür einstehen wollen, ob die Figur weiblich sei, bietet sich noch eine Terracotte: Arch. Ztg. 1845, T. 27, zur Erörterung dar. Panofka hat nach dem Vorgange Italinsky's auch dieses Bildwerk auf Theophane gedeutet. In göttlicher Ruhe sitzt die weibliche Gestalt auf dem Widder. Sie ist mit einem enganliegenden Chiton bekleidet und trägt ein Obergewand, welches über die Schultern geworfen ist. Die verschiedenen Erklärungsversuche, die nach Panofka in richtiger Würdigung dessen, dass ein Raub der Theophane nicht anzunehmen sei, gemacht wurden (Arch. Ztg. 1847, Nr. 3), können wir füglich übergehen; es zeigt sich vielmehr sowohl durch die Analogie der besprochenen Bilder als vornehmlich auch durch die Erscheinung der weiblichen Gestalt selbst, dass auch hier die Deutung auf Aphrodite stichhaltig sei. Der separat gefundene Kopf, welcher höchst wahrscheinlich dazu gehört und mit einem polosartigen Diadem geschmückt ist, steht damit in keinem Widerspruch. Beachtenswerth ist

der Fundort der Terracotta: die Insel Melos, welche eine Cultstätte der Aphrodite war*). Hier auch kam 1820 die jetzt in Paris befindliche Statue, welche nach der Insel benannt ist, zum Vorschein.

Somit dürfte unsere Auseinandersetzung zu Ende sein, wenn nicht andere Bildwerke von der grössten Verwandtschaft eine kurze Digression erheischen würden. Wir sprechen mit Rücksicht auf die sogenannte Aphrodite *ἐπιτραγία*. Die Ueberlieferungen bezüglich dieses Beinamens sind nur spärlich; wir sind zunächst auf eine Notiz des Plutarch im Leben des Theseus (18, 3) und auf eine kurze Angabe des Pausanias (VI, 25, 2) angewiesen. Das Delphische Orakel verkündete dem Theseus, als er nach Kreta segeln sollte, sich Aphrodite zur Führerin zu nehmen und sie anzuflehen, mit ihm zu segeln; da habe Theseus dieser Göttin am Gestade des Meeres eine Ziege geopfert, aber die Ziege habe sich zum Bock umgewandelt. Desshalb wurde diese Göttin *ἐπιτραγία* beibenannt. Hiemit hat der Schriftsteller wohl einen Anknüpfungspunkt des Beinamens an uralte Traditionen gegeben, aber die innere Erklärung, warum Aphrodite auf den Bock gesetzt wurde, was für eine Bedeutung einer solchen Aphrodite zu Grunde läge, — das, worauf es uns ankommt, zu erläutern, hat Plutarch unterlassen. Die Stelle bei Pausanias ferner hat noch weniger Werth als die schon ausgeführte: zu Elis befand sich ein Werk des Skopas aus Erz; Aphrodite sitzt auf einem Bocke; man nennt sie *πάνδημος*.

Indem wir somit darauf verzichten müssen, von alten Schriftstellern zu erfahren, aus welchen Gründen diese Aphrodite gerade auf einem Bocke sitzend dargestellt wurde, wenden wir uns zu der Frage, ob eine sichere Darstellung dieser

---

*) Hesych. *ὀστρακίς: ἀγαλμάτιόν τι Ἀφροδίτης.*

Göttin erhalten ist, so dass vielleicht aus ihr sich Schlüsse ziehen liessen. Der bekannte Gelehrte F. Lajard hat, wie es in der französisch-archäologischen Schule üblich ist, in einem höchst naturphilosophisch-mythologisch-historischen, übrigens sehr kenntnissreichen Briefe an E. Gerhard (Arch. Ztg. 1854, Nr. 70; vergl. T. 71, 1) darzuthun gesucht, dass er eine solche *ἐπιτραγία* glücklich gefunden habe und zwar bei Hrn. Luzarche zu Tours. Gerhard selbst veröffentlichte das Gemälde und fügte noch eine andere Gefässzeichnung bei (T. 71, 3), deren Deutung als festgestellt betrachtet werden dürfe. Zwei Frauen nämlich bewegen sich im Tanzschritte, die eine trägt einen Ziegenbock, die andere einen Panther auf den Armen: es sind Bakchantinnen mit den heiligen Thieren des Bakchus. Und nun die *ἐπιτραγία* des „merkwürdig archaischen Gefässbildes"? Sie ist eben auch eine Bakchantin. Das auf dem Bocke sitzende Weib hält in der Linken eine Leyer, in der Rechten das Plektrum. Mit derartigen Attributen diese angebliche Aphrodite angethan zu sehen, muss befremden trotz „des apollinischen Charakters, der vollkommen entspricht dem apollinischen Dienst, welchen Theseus theils bei vielem sonstigen Anlass, theils auch durch die vom Orakel gebotene Verehrung der zur kretischen Ariadne ihn leitenden Aphrodite ausübte"! Durch das Feld des fraglichen Gemäldes ziehen sich Ranken; die unter den Ranken befindlichen, nach unten zusammenschliessenden Umrisse aber sind nichts anderes als Weintrauben, ganz bezeichnend für ein bakchisches Bild. Wir unserseits können neben dieses Gemälde ein ganz gleiches stellen aus dem Vasenkabinete zu München (n. 359). Die Bakchantin mit langem Chiton und Mantel reitet auf dem Ziegenbock, während sie in der erhobenen Linken Krotalen hält; im Felde sind Rebzweige und Trauben.

Dennoch fühlen wir uns zu der Behauptung berechtigt, dass es eine Darstellung der *ἐπιτραγία* gebe. Sie unter-

scheidet sich freilich bedeutend von den durch Lajard angezogenen Bildern, aber sie scheint etwas sicher zu beweisen, nämlich dass die ἐπιτραγία mit der von uns nachgewiesenen ποντία in innerer Verwandtschaft stehen müsse. Das Bild ist wegen seiner ausserordentlichen Aehnlichkeit, ohne dass man auf die kleine Differenz zwischen Ziegen- und Schafbock achtete, unter die Helledarstellungen mit eingereiht worden, die Gemme bei Stosch III, 58 (un fort beau Camée du Cabinet Farnese du Roi . . . à Naples). Ein Weib mit nacktem Oberkörper und weit aufgebauschtem, fliegendem Gewande reitet auf einem zottigen Ziegenbock über das Meer. Es ist Aphrodite ebenso, wie in allen schon auf sie gedeuteten Bildern. Hinten her eilt ein Amor und streckt die Hände nach ihr aus. Aphrodite, in deren Bildung die Schönheit des nackten Oberkörpers besonders hervortritt, hält in der gesenkten Rechten ein Scepter; ihre übrige Charakteristik ist untrüglich angegeben: an einem Arme gewahren wir den Reif wie sowohl auf anderen Bildwerken als auch in dem Vasengemälde bei Tischbein, ihr Haupt aber ist geschmückt mit dem üblichen Haarknauf, welcher in allen späteren Idealbildungen immer wiederkehrte. Das also dürfte im vollsten und engsten Sinne des Wortes eine ἐπιτραγία sein. Sie reitet über das Meer, indem das Gewand wie ein Segel aufgebauscht ist; die Verwandtschaft mit der Aphrodite auf dem Widder leuchtet von selbst ein; beide sind gewiss als Meeresgöttinnen zu fassen. An die Entstehungsgeschichte der ἐπιτραγία, wie sie Plutarch im Theseus erzählt, erinnert nicht allein der Ausdruck αἶγες von den Meereswellen, sondern auch die davon gebildeten Namen von Küstenstädten, wie Aegium, Aegae, Aegira.

Nicht als ob uns darum zu thun wäre, für die nachgewiesenen Aphroditebildungen Namen aus dem Schatze der Mythologie hervorzuholen und zu begründen, haben wir uns der Beinamen angenommen und derselben bedient, —

wir erkennen vollständig, dass an jeder Kultstätte andere Benennungen gelten konnten —, sondern einmal um die Charakteristik des Worts auch in dem Bildwerke zu zeigen; das anderemal aber mussten wir von einer *ποντία* sprechen, da die auf dem Widder über das Meer eilende Aphrodite nicht als Göttin der Liebe und Häuslichkeit, sondern als Führerin, Beschirmerin der Seefahrer erscheint.

II.

Das Argonautenopfer auf Chryse.

Auf einem Vasengemälde (Millingen, peint. d. vas. div. 51; Müller, Denkm. I, 2, 10), welches sich jetzt im kaiserlichen Antikenkabinet zu Wien befindet, ist eine Opferscene dargestellt, worüber zuerst von Uhden, (über ein altes Vasengemälde: Berl. Akad. 1810, S. 63 ff.), später von Gerhard (arch. Zeitung 1845, Nr. 35, wo es wieder abgebildet ist) eingehender gehandelt wurde. Die in der Hauptsache treffende Deutung Uhden's wurde von Gerhard beseitigt, die neue Deutung aber bildete den Ausgangspunkt für die Interpretation mehrerer Bildwerke, auf denen ein Argonautenopfer für die Göttin Chryse dargestellt sein soll.

Ungefähr in der Mitte steht mit geschlossenen Füssen und erhobenen Händen auf dem Kapitäl eines kurzen Säulenstammes das Idol einer bekleideten und mit Krone geschmückten Göttin, davor ein durch unbehauene Steine gebildeter Altar, auf welchem die Opferflamme lodert. Auf der linken Seite steht ein bärtiger, bekränzter Mann gegen den Altar gewendet; sein Unterkörper ist vom Himation bedeckt, das Haupt wendet er eben mit erhobener Rechten zurück, wo neben einem Rinde, um dessen Hörner man die vittae gewahrt, ein junger Mann mit Chlamys, Schnürstiefeln, thessalischem Hute noch ruhig dasteht. Auf der rechten

Seite des Bildes ist dem Altare zugewendet eine Nike, welche in der einen Hand eine kleine Büchse, in der anderen eine Schüssel mit aufgesteckten Zweigen hält, während hinter ihr ein nackter Knabe sich niedergebückt und den Deckel von einer Kiste gehoben hat. Durch diese Geräthe und das Opferthier ist die heilige Handlung des Opfers genugsam hervorgehoben. Der Priester, welchen wir in dem bärtigen Manne erkennen, trägt das Gewand nach Sitte der Opfernden und den Lorbeerkranz auf dem Haupte. Er ist durch Inschrift *ΗΡΑΚΛΗΣ* benannt, die Göttin aber, welcher das Opfer dargebracht wird, *ΧΡΥΣΗ*. Auch die Nike ist mit Namen bezeichnet und der Jüngling neben dem Opferthiere. Der Name des letzteren wird verschieden gelesen, so dass es besser sein dürfte, ihn zunächst zu übergehen. — Die Hauptfunction hat Herakles, er bringt ein Opfer dar und zwar der Göttin Chryse, welche auf der gleichnamigen oder Nea genannten Insel in der nächsten Nähe von Lemnos (Paus. VIII, 33, 2; Plinius, nat. hist. IV, 23) verehrt wurde. Es ist demnach nicht ein Gegenstand des täglichen Lebens, nicht ein gewöhnliches Opfer dargestellt, sondern ein mythologischer Vorgang, der in die Sage des Herakles fallen muss. Allein dieser Schluss kam doch nicht zur Geltung bei der neueren Interpretation. Der Name des Jünglings hat hiezu Veranlassung gegeben, indem man nämlich den Namen des Jason (*ΙΗΣΩΝ* bei Millingen) in den Schriftzügen zu lesen glaubte. Das Opfer sollte von Argonauten dargebracht werden, deren Anführer nach einigen (Diodor IV, 42; Apollodor I, 9, 19) nicht Jason, sondern Herakles gewesen sei. Auch eine Begründung für das Argonautenopfer aus mythologischer Tradition wurde vorgebracht aus Philostratus junior, welcher c. 17 sagt, dass den Altar der Chryse einst Jason errichtet habe, und aus dem Altargedichte eines gewissen Dosiadas (Anthol. Palat. ed. Jacobs I, p. 202), wo der gleiche Gedanke ausgesprochen ist am Schlusse des ersten Gedichtes:

ἀμφὶ Νέαις Θρηϊκίαις (Χρύσῃ), ὃν σχεδόθεν Μυρίνης
σοί, Τριπάτωρ, πορφυρέον φῶρ ἀνέθηκε κριοῦ.

Die Anführerschaft des Herakles geht durch Vergleichung Diodor's mit der Stelle bei Apollodor (I, 9, 19) auf Dionysios zurück, bei Diodor *ὁ Μιλήσιος*, bei Apollodor nicht näher bezeichnet. Dieser *Μιλήσιος* Diodor's scheint jedoch eine und dieselbe Person zu sein mit dem Dionysius, welcher in den Scholien zu Apollonios Rhod. I, 1289 als *ὁ Μιτυληναῖος* bezeichnet wird; denn was von diesem in den Scholien citirt wird: I, 256; II, 1144; IV, 119; 177, stimmt genau mit der Schilderung Diodor's gerade in absonderlichen Dingen überein; es ist ferner in denselben Scholien I, 1289 ein förmliches Register über die Herakles-Versionen gegeben; ein weiterer Dionysius aber wird nicht citirt, was unter anderen Umständen doch zu verwundern wäre. Am besten bewährt diese Vermuthung Apollodor und die Scholien; es heisst bei ersterem: *Δημάρατος δὲ αὐτὸν εἰς Κόλχους πεπλευκότα παρέδωκε· Διονύσιος μὲν γὰρ αὐτὸν καὶ ἡγεμόνα φησὶ τῶν Ἀργοναυτῶν γενέσθαι*; in letzteren: *Διονύσιος — συμπεπλευκέναι φησὶ τὸν ἥρωα τοῖς ἀριστεῦσιν ἕως Κόλχων καὶ ἐν τοῖς περὶ Μήδειαν συμπεπραχέναι τῷ Ἰάσονι· ὁμοίως καὶ Δημάρατος.* Zugleich zeigt sich durch letztere Angabe, dass Herakles eben nur als der stärkste und mächtigste Held (*κατ' ἀνδρείαν προκρίναντες* heisst es bei Diodor) dem Jason als Führer zur Seite gestellt wurde, dass dagegen Jason doch die mythologische Hauptperson gewesen war. Diese Angabe der Scholien findet eine Parallele in einem Vasengemälde (Mon. d. Inst. V, 12) vom Drachenkampfe; dort kämpft links vom Baume Jason gegen das Unthier, rechts schlägt Herakles mit seiner Keule auf dasselbe los.

Es scheint demnach geboten, gegen solche Bildwerke, wo Herakles zu sehr in den Vordergrund tritt, sich wenigstens zweifelnd zu verhalten bezüglich der Einreihung in die

Argonautenbilder. Dagegen spricht jedoch ferner der ganze Charakter des Bildes. Die als Jason bezeichnete Gestalt ist bei dem Opfer ganz unwesentlich, erscheint vielmehr als dienende Person*). Argonautenbilder aber zeigen eine Versammlung von Helden, die Jason zu Liebe ihn auf dem Schiffe begleiten und ihm beistehen (vergl. die ficoronische Ciste, das grosse Phineusbild, die Talosvase). Am allerwenigsten aber würde Nike dabei sein dürfen. Die Errichtung des Altares steht weder mit den kolchischen Thaten, noch sonst einem siegreichen Akt in Beziehung. — Wer hätte denn ferner unter den Argonauten das Opfer dargebracht? Nach denselben Stellen, welche von gegnerischer Seite zur Begründung dieses Opfers vorgebracht wurden, nicht Herakles, sondern Jason:

1) Philostr. iun. imag. 17: *τὸν τῆς Χρύσης βωμὸν, ὃν Ἰάσων ποτὲ ἱδρύσατο, ὅτε εἰς Κόλχους ἔπλει.*

2) Dosiadas: *πορφυρέον φῶρ ἀνέθηκε κριοῦ.*

Wenn nun den Berichten zufolge Jason den Altar errichtete, warum opfert denn dieser Heros nicht auch auf dem Bilde? — Wir finden dafür Herakles, welcher das Opfer darbringt, der Jüngling aber, den man Jason genannt hat, ist dabei so untergeordnet wie Nike und der Knabe, sie helfen blos dazu. Allein es steht sogar mit dem Namen des Jünglings so, dass sich wenigstens ein negatives Resultat erzielen lässt durch eine Vergleichung der Lesarten:

Uhden, *ΙΟΛΕΩΣ (N)*
Millingen, *ΙΗΣΩΝ*
Laborde, *ΙΟΕΩΝ*
Arneth, *ΛΟΕΩΝ*
Jahn, *ΛΟΕΩΝΙ*

*) Dass Michaelis, Annal. d. Inst. 1857 p. 248 die Beschuhung dieses Jünglings als für Jason sprechend annehmen will, weil auf der Münchener Vase Nr. 805 Jason ebenfalls solche Schuhe trage, kann ich nicht als Beweismittel gelten lassen.

Es stimmt zwar keine dieser Lesarten vollständig mit einer anderen überein, allein der Name Jeson bleibt ausgeschlossen, da *H* und *Σ* nur auf Vermuthung begründet sind. Nach den gesicherten Buchstaben lässt sich vielmehr auf Jolaos, attisch Joleos, oder Telamon schliessen, was kaum zu entscheiden sein dürfte, da eine nochmalige Einsicht, welche zu nehmen Herr Prof. Conze so freundlich war, ergab, dass der Name eben in der von Jahn angegebenen Weise verschrieben ist. Für die Deutung des Bildes kommt jedoch eine solche Entscheidung wohl nicht in Betracht. Denn einmal wie das anderemal ist ein Opfer des Herakles am Altar der Chryse dargestellt, den dieser Jüngling, Jolaos oder Telamon, begleitet. Das Opfer des Herakles geschah, als er den bekannten Zug gegen Troja unternahm. Schol. ad Soph. Philoct. 193: *ἔστι δὲ καὶ πόλις Χρύση πλησίον Λήμνου, ἔνθα ὑπὸ τοῦ ὄφεως ἐδήχθη, τὸν βωμὸν ζητῶν, ἐν ᾧ ἔθυσεν Ἡρακλῆς, ἡνίκα κατὰ Τροίας ἐστράτευσεν.* Zwei Opfer am Altare dieser lemnischen Göttin sind es, welche zu besonderem Ruhme gelangt sind: das Opfer des Herakles bei dem ersten Zuge, der griechischerseits gegen Troja unternommen wurde, und das Opfer der Achäer im zweiten trojanischen Kriege, bei welchem Philoktetes von der heiligen Schlange gebissen ward. Wie dieses letztere Opfer öfter in Gemälden dargestellt ist, so findet sich auf unserem Bilde das erstere, das des Herakles. Wenn in den äginetischen Giebelgruppen einmal der Kampf zur Zeit des Priamos, das andremal der gegen Laomedon sich entsprechen, so dürfen wir uns nicht verwundern, auch die beiden entsprechenden Chryseopfer dargestellt zu finden, zwischen denen dieselben Beziehungen bestanden; Argum. Philoct. Soph.:

Χρύσης Ἀθηνᾶς βωμὸν ἐπικεχωσμένον,
ἐφ' οὗπερ Ἀχαιοῖς χρησθὲν ἦν θῦσαι, μόνος
Ποίαντος ᾔδει παῖς ποθ' Ἡρακλεῖ συνών.

Dass Philoktet schon damals mit Herakles auf Chryse gewesen, bezeugt auch der jüngere Philostratus, imag. 17, so dass also Uhden nicht gerade mit Unrecht dem kleinen Knaben mit der Ciste rechts auf dem Bilde diesen Namen gegeben hat, wenn man überhaupt benennen will. Der Jüngling neben dem Opferthiere, welcher dasselbe herbeigeschafft hat, Telamon oder Jolaos, erhält eben von dem Priester Herakles, der sich nach ihm zurückgewendet hat, einen Auftrag, wahrscheinlich das Thier zum Opfer zu schlachten*). Man hat darüber gesprochen (Gerhard, l. c.; Michaelis, Ann. d. Inst. 1857, p. 243), ob dieser Jüngling wohl zwei Lanzen oder die Bratspiesse in der Linken halte. Ich entscheide mich für die Speere, erstens weil auf anderen Bildwerken die Bratspiesse nur mit umwickeltem Fleische erscheinen, sodann weil diese an ihrem Ende mit Handhaben versehen sind. Von besonderer Bedeutung für das Opfer ist die Gegenwart der Nike. Sie erscheint zwar, wie wir nachher sehen werden, auch bei anderen Opferscenen, allein auf unserem Bilde ist sie geradezu im Dienste des Herakles, in den anderen Darstellungen kommt sie von oben und ist mehr andeutungsweise zu fassen. Hier gehört sie zum Gefolge des Herakles; wie sie beim Opfer an seiner Seite ist, so wird sie es auch im Kampfe sein. Wenn der Vasenmaler dieses Motiv selber erfunden hätte, so müsste es ihm zum Lobe gerechnet werden; denn wir erlangen dadurch eine schöne Beziehung auf den Beinamen des Herakles, welcher als *καλλίνικος* verehrt wurde. Er, der in so vielen Mühsalen und Kämpfen gesiegt hatte, wurde in engster Verbindung mit Nike selbst gedacht

---

*) Dass er die Gerstenkörner nicht ausstreue, geht aus der geöffneten Hand hervor; er blickt vielmehr auf den Jüngling.

und als stets siegreich betrachtet (Preller, gr. Mythol. II, S. 271)*).

Nachdem einmal das Lamberg'sche Vasengemälde auf ein Argonautenopfer zu Chryse gedeutet worden war, wurde noch eine Reihe anderer hieher bezogen. Unter diesen steht dem besprochenen am nächsten ein Vasenfragment, zu Tarent gefunden, jetzt im britischen Museum Nr. 804*, Arch. Ztg. 1845, t. 35, 2. Wir begegnen wieder dem Idol der Göttin, welches auf dem Kapitäl einer kannelirten schlanken Säule steht. Links ist der aus rohen Steinen gebildete Altar und neben ihm ein Lorbeerbaum sichtbar. Die Heiligkeit des Raumes wird noch erhöht durch aufgehängte Votivtafeln zum Preis und Dank der hülfreichen Göttin. Rechts und links vom Altare stehen zunächst je ein Knabe, welcher die an den Bratspiessen festgesteckten Fleischtheile *(διπλόα μηρία)* über den Altar hält. Der Rest des Opferpriesters, nämlich das bärtige, bekränzte Haupt desselben, etwas geneigt nach dem Opferaltare hinblickend, ist noch auf der linken Seite des Fragmentes erhalten. Auf der rechten Seite sieht man noch ein Stück Gewand und daranliegend eine Hand, wornach man auf eine weibliche Gestalt geschlossen hat.

Nachdem die Möglichkeit eines Argonautenopfers schon bei dem Wiener Gemälde in Abrede gestellt wurde, sind die Gründe für Ablehnung einer solchen Deutung auch auf dieses auszudehnen. Votivbilder vollends hätten, wenn der Altar von den Argonauten erst errichtet wurde, kaum einen Sinn. Die Gleichheit des Lokales, sowie des bärtigen Opferers lassen in Verbindung mit dem gleichen Vorgange auf dieselbe Scene schliessen, die in dem vorigen Bilde dar-

---

*) Uhden hat die Lorbeerstaude rechts für eine Andeutung des *ἀκαλυφὴς σηκός* (Sophocl. Philoct. 1327) gehalten, was ich insofern billige, als diese Staude auf freies Feld hindeutet.

gestellt war. Aber es kommt dabei eine Inschrift in Betracht, welche sich zwischen dem Baume und dem Bilde der Chryse befindet (Catalogue of the vases in the brit. Mus. I, p. 249; Arch. Ztg. 1847, p. 155), ***ΦΙΛΟΣΚΕΤ***. Finden wir am Altare der Chryse diesen Namen, so ist nicht wohl anzunehmen, was Michaelis (l. c.) versuchte, wegen des incorrecten ***ΣΚ*** statt ***ΚΤ*** auf einen Namen allgemeinen Inhaltes zu schliessen. Abgesehen davon, dass in dem Gebiete der Vaseninschriften solche Verschreibungen in Menge sich finden, ist gegen eine solche Trennung noch geltend zu machen, dass die Buchstaben ***Σ*** und ***Κ*** keinen weiteren Zwischenraum haben als die übrigen Buchstaben, dass ferner ***Τ*** am Ende gesichert ist. Dagegen ist Philoktetes bei Opferscenen auf Chryse zweimal zugegen: 1) als Krieger im Achäer-Heere, wo er von der Schlange gebissen wird, 2) als der jugendliche Begleiter und Liebling des Herakles, von dessen Opfer her Philoktetes den Altar der Chryse kannte (Arg. Philoct. Soph., Philostr. jun. im. 17). Für den ersteren Vorgang ist das Erscheinen der Schlange und die dadurch eingetretene Störung charakteristisch. Auf diesem Gemälde aber ist nicht allein die Haltung des Opferers, sondern auch die der beiden Knaben eine vollkommen ruhige; ohne Spur von Störung, ohne eine Ahnung von Unterbrechung geht das Opfer von Statten. Es müsste ausserdem, wenn der opfernde Philoktet dargestellt wäre, die Umgebung eine andere sein, d. h. man müsste die Achäer erwarten, wie Agamemnon, Diomedes, Achilleus (vergl. Michaelis l. c.; Arch. Ztg. 1846, S. 285; 1845, T. 35). Wir sind demnach auf jene Scene hingewiesen, wo Philoktetes der Begleiter des Herakles ist. So wird die gleiche Deutung dieses Bildes mit dem Wiener Gemälde, welche sich schon aus dem übereinstimmenden Charakter ergab, durch die Inschrift nicht nur nicht gestört, sondern noch erhärtet; zugleich ergiebt sich aus den dargelegten inneren Gründen, was auch durch die Stellung der

Inschrift zwischen Baum und Idol einleuchtet, nämlich dass der Name Philoktetes auf den Knaben zunächst vor dem Opferer zu beziehen sei. Ob auch Herakles und die anderen Personen mit ihren Namen versehen waren, lässt sich nicht beantworten, da die bezüglichen Stücke fehlen. Die weibliche Figur hinter dem Knaben links, den ich wegen Mangel an Charakteristik nicht benennen will, hat Gerhard für eine Priesterin der Chryse angesehen. Jedoch würde selbst nach der Gerhard'schen Deutung eine Priesterin ebensowenig als die Votivbilder am Platze sein; was aber eine Priesterin da wo Herakles Priester und Opferer ist, zu thun habe, sehe ich nicht. Nach Analogie des vorigen Bildes erkenne ich vielmehr die Nike, welche beim Opfer zugegen ist. Die Opferhandlung aber ist schon weiter vorgeschritten als dort; das Thier ist geschlachtet, die aufgespiessten Fettstücke werden über dem Feuer geröstet, welches von dem Altare auflodert. Auf diesem gewahrt man über einander geschichtet die Holzscheite *(σχίζαι)* und darüber im Feuer einen kurvenartigen Gegenstand, über den verschiedene Vermuthungen aufgestellt wurden. Raoul-Rochette sah darin ein Widderhorn, Gerhard (Auserl. Vasenb. III, 155) einen schweren Haken zum Aufspiessen, Jahn (Arch. Ztg. 1847 S. 189) die bei Homer (Ilias IX, 214) erwähnten *κρατευταί.* Alle diese vorgeschlagenen Erklärungen konnten nicht befriedigen; die richtige ist vielmehr von Michaelis (Ann. d. Inst. 1857, p. 234, 2) vermuthet und ausgesprochen worden: Sul disegno dato da R. Rochette della stoviglia tarentina quell' oggetto ha pressochè la sembianza dell' osso detto cocige. Da der Gegenstand bei verschiedenen Opferscenen auf dem Altare sich findet, so ist an und für sich schon auf einen allgemeinen Brauch zu schliessen. So war es auch mit der Opferung des Schweifes. In einem Citate (Clemens Alex. Strom. VII, 6, 30) aus dem Komiker Eubulos lässt sich

dieser derb genug über die Theile, welche den Göttern geopfert zu werden pflegen, folgendermassen aus:

αὐτοῖς δὲ τοῖς θεοῖσι τὴν κέρκον μόνην
καὶ μηρὸν, ὥςπερ παιδεραςταῖς, θύετε.

Durch die angeführte Stelle wird das Bestehen dieses religiösen Brauches erhärtet; auch die wechselnde Form dieses Gegenstandes erklärt sich mit der Deutung von selbst.

Es bleiben nun noch einige Bildwerke, die, weil sie in ihrer Deutung das gleiche Schicksal wie die beiden schon betrachteten hatten, der Besprechung werth geachtet werden müssen. Es ergiebt sich von vornherein ein wesentlicher Unterschied dadurch, dass diese Bilder nicht die Statue der Chryse haben, dass also das Lokal des Opfers nicht bezeichnet ist. Gemeinsam mit jenen ist nur der allgemeine Inhalt, neu dagegen die Gegenwart eines Flötenspielers.

Die beiden in Cervetri gefundenen Vasengemälde (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 155) stimmen in der Darstellung vollständig mit einander überein. Der bärtige, bekränzte Opferpriester steht im Begriffe, die Libation in die Flammen des Altares zu giessen, über welchen gegen den Opferer gewendet eine heranfliegende Nike ebenfalls aus einer Oinochoe giesst; auf der rechten Seite des Bildes stehen zwei nackte Jünglinge, von denen der eine das Fleisch an den Bratspiessen über das Feuer hält, während der andere mit dem gleichen Apparat ruhig dahinter steht. Es folgt dann mit langem Himation bekleidet ein Jüngling, welcher zu dem feierlichen Opfervorgange die Doppelflöte bläst. In beiden Bildern ist der Opferer mit einem Namen bezeichnet, das eine Mal heisst er *ΑΡΧΕΝΑΥΤΗΣ*, das andere Mal *ΔΙΟΜΕΔΕΣ*. Der Name Archenautes wurde als Appellativ „Schiffsherr“ gefasst und von Campanari (Bull. d. Inst. 1835 p. 184) und Braun (ebendaselbst 1837 p. 36) auf Jason, von Gerhard aber auf Herakles bezogen, indem Jason doch stets jugendlich dargestellt sei. Für den Diomedes des

anderen Bildes suchte Braun (Bull. d. Inst. 1838 p. 13) aus einer Stelle des Natalis Comes nachzuweisen, dass Jason früher Diomedes geheissen habe. Allein die richtige Lesart an jener Stelle ist, wie Jahn (Arch. Ztg. 1850, S. 208) nachwies, Dolomedes. Hervorzuheben ist ausserdem, dass die Benennung beider Opferpriester, wenn ein mythologischer Akt dargestellt wäre, gleich sein sollte, die Auffassung des Namens Archenautes aber, sei es als Jason oder Herakles, eine geschraubte genannt werden muss, da ein Schiffsherr noch immer kein Argonauten-Anführer ist.

Der nichtmythologische Charakter dieser Bilder gegenüber den anderen wurde desshalb schon von Jahn und Michaelis betont. Es ist vielmehr eine alltägliche Opferhandlung dargestellt, in welcher nur ähnliche Motive wie in jener mythologischen erscheinen. — Dass aber nicht allein Diomedes, sondern auch der fragliche Archenautes als Eigenname von Personen des täglichen Lebens vorkommt, beweist uns die Inschrift einer attischen Grabstele bei Kekulé, 'Die antiken Bildw. im Theseion' Nr. 400:

ΑΡΙΣΤΟΝΑΥΤΗΣ ΑΡΧΕΝΑΥΤΟ) ΑΛΑΙΕΥΣ.*

Die übrigen drei von Gerhard hieher bezogenen Bildwerke:

Tischbein I, 25
Hancarville IV, 42
Millin I, 8

scheinen nunmehr keiner weiteren Analyse zu bedürfen. Es sind Opferdarstellungen, den besprochenen von Cervetri ähnlich, nur dass auch noch die Bestimmung als Siegesopfer aufgegeben ist. Auch schon die öftere Wiederholung solcher Darstellungen weist dieselben dem religiösen Brauche zu. Anders verhält es sich mit dem Wiener Gemälde und dem zu Tarent gefundenen; sie sind mythologisch präcisirt und gehören in den Kreis der Herakleia.

---

*) Auch Simonides 85 (XIII, 26).

III.

Jason im Drachen.

Auf dem Innenbilde einer in Cäre gefundenen Schale (Mon. d. Inst. II, 35) sehen wir den bärtigen Jason, welcher durch Inschrift bezeichnet ist, in einer so eigenthümlichen Situation, dass man sich darüber gestritten hat, ob Jason eben von dem Ungethüm verschlungen werde, oder ob er — das gerade Gegentheil — siegreich aus dem Rachen des getödteten Thieres hervorsteige, oder ob drittens der Held auf Befehl Athenes von dem Drachen, der ihn auffressen wollte, wieder ausgespieen werde; denn diese Schutzgöttin Jason's ist bei dem Vorgange zugegen, auch das Vliess sieht man am Baume aufgehängt. Drei ebenso seltene, wie sich entgegengesetzte Annahmen konnten nur desshalb laut werden, weil auch nicht der geringste literarische Anhaltspunkt für die Deutung des sonderbaren Bildes gefunden wurde.

Mythologisch sicher darf zuvörderst nur Eines angenommen werden, nämlich der Sieg Jason's, dessen Untergang trotz der erbärmlichen Situation wegen der Gegenwart seiner Beschützerin, der siegreichen Göttin Athene, nicht gedacht werden kann. Der Titel 'Jason des Drachen Beute' den Gerhard seiner Abhandlung vom Jahre 1835 gab, worin er das Bild publicirte, war desshalb ebensowenig treffend, wie das, was in der Abhandlung selbst über das Bild gesagt wurde. Der-

selbe Gelehrte billigte bei einer zweiten Besprechung, Annal. d. Inst. 1836 p. 289 ff., einen geistreichen Gedanken Welcker's. Dieser zog nämlich (Alt. Denkm. III S. 378) die Geschichte, wie Herakles das trojanische Seeungeheuer getödtet habe, als Parallele herbei. Herakles stieg in den Rachen des Thieres hinein, vernichtete innen die Eingeweide, was den Tod des Ungeheuers herbeiführte, und ging nach vollbrachter Arbeit aus dem Schlunde wieder hervor (Hellanicus nach den Schol. Iliad. XX, 145; Tzetzes ad Lycophr. 34). Ganz so sei es auf dem Vasengemälde mit Jason.

Allein diess lässt sich schwerlich zugestehen. Unrichtig erscheint mir 1) die Annahme, dass das Charakteristische einer Sage auf eine andere übertragen worden sei, die mit der ersteren keine Gemeinschaft hat. Herakles ist in der Sage ein ganz anderer Mann als Jason: jener vertraut auf seine Kraft, alle seine Thaten sind so zu sagen ungeheuerlich und waghalsig, dagegen ist Jason allerdings muthig, aber fremder Hülfe bedürftig; die tollkühne That, in den Rachen hinabzuspringen, passt zu einem Herakles, für einen Jason aber schwerlich. Es widerspricht aber 2) auch die Darstellung dieser Parallele. Durch die aufgebäumte Krümmung des Drachen wird klar, dass er nicht getödtet, sondern am Leben ist. Jason steigt nicht aus dem ermordeten Drachen heraus, sondern ist vollständig passiv und von jeder Selbstthätigkeit entfernt, was sich besonders an den schlaff herabhängenden Armen und an der Haltung des Hauptes offenbart.

Wir können nicht umhin, Welcker's Erklärung durch die angeführte Analogie aus besagten Gründen für unrichtig zu erklären. Die richtige Auffassung dieses Bildes scheint uns vielmehr zu sein, dass der Drache dem Jason, welcher ebenso wie gegen die feuerschnaubenden Stiere hier auch gegen den Drachen gefeit und gestählt zu denken ist, nichts anhaben kann, sondern denselben

wieder unverletzt aus seinem Rachen entlassen muss. Unter diesem Gesichtspunkte ist auch die Darstellung eines etrurischen Spiegels (Gerhard, Spiegel II, 138) zu betrachten.

Vorstehende Erörterungen über die Cäretaner Schale wurden desshalb gegeben, weil durch Welcker's Deutung ein anderes Bild in die Argonautensage hineingezogen wurde, welches wohl nicht mehr mit Jason, als jenes Argonautenbild mit Herakles gemeinsam hat. Das Gemälde ist an einer bei Perugia gefundenen Vase (Mon. d. I. V, 9; Welcker, alt. Denkm. III, p. 380; Braun, Annal. d. I. 1849, p. 108). Ein Mann mit kurzem Backenbart, welcher ein weites Himation über Kopf und Rückseite des Körpers geworfen hat, steht mit vorgesetztem linken Fusse im weitgeöffneten Rachen eines Ungethüms, von welchem weiter nichts als der Kopf erscheint. Der Jüngling hat mit der einen Hand das Schwert erfasst, welches noch halb in der Scheide steckt, während er diese mit der Linken festhält. Dieses Bild wurde auf Jason bezogen, der den kolchischen Drachen im Innern bekämpfe. Es ist gezeigt worden, wie diese Fabel vom kolchischen Drachenkampf nichts anderes ist als eine geistreiche Phantasie Welcker's, der das ihm unklare Cäretaner Bild so erklären wollte. Wie aber auch Braun dazu kommt, eine darauf bezügliche Deutung im Welcker'schen Sinne zu geben, sehe ich nicht ein. Braun fasste den auf der Schale dargestellten Moment ganz anders als Welcker, er nennt es l. c. la singolare reppresentanza di Giasone vomitato dal dragone; damit fällt nun aber die beliebte Erklärung durch den trojanischen Herakles weg, die Situation ist eine verschiedene; und doch nimmt Braun für das zweite Bild diejenige Version an, die von einem anderen zur Erklärung desjenigen Bildes erfunden wurde, das er selbst anders erklärt. Von dieser Hypothese habe ich oben gesprochen, ich gehe desshalb zu einer positiven Betrachtung des Peruginer Bildes über.

So wenig Anhaltspunkte sich aus dem Gemälde selbst scheinbar schöpfen lassen, so ergeben sich doch bestimmte Indicien, welche jene falsche Deutung nicht nur zurückweisen, sondern die — wie mir scheint — richtige auch beglaubigen. Sehen wir das Bild unter die Darstellungen der Argonauten-Abenteuer in Kolchis gereiht, so befremdet es für's Erste durch das Fehlen desjenigen Gegenstandes, um welchen Jason den Kampf besteht, des Vliesses nämlich. Auf der Cäretaner Vase, so weit sie auch in ihrer Auffassung den gewöhnlichen Bildern fern steht, fehlt doch das Vliess an dem Baume nicht. Ja auf dem winzigen Eckbildchen des berührten etrurischen Spiegels (Gerhard, Spiegel II, 138) ist dieses Streitobjekt nicht weggelassen; Jason will es eben der Schlange entreissen und wird desshalb grimmig von ihr angefallen. Dagegen sieht man auf unserem Bilde nicht die geringste Andeutung, dass der Kampf wegen eines Widderfelles entsteht*); wohl aber ist das in's Auge zu fassen, was dieses Gemälde von den Argonautenbildern unterscheidet, was an ihm charakteristisch hervortritt. Diess ist und bleibt allein das Hineinsteigen in den weitgeöffneten Schlund des Ungeheuers. Was ist jedoch diess für ein Ungeheuer? Keineswegs eine Landschlange, kein kolchischer Drache, wie wir ihn aus manchen gemalten, gezeichneten und modellirten Exemplaren kennen. Es ist ein Seeungethüm, ein mächtiger Hai**). Die doppelte Reihe von Zähnen, die Ansätze hinter den Kinnbacken, das grosse Fischauge lassen darüber kaum einen Zweifel. Wir haben hier nicht einen sich ringelnden und aufbäumenden *δράκων*, sondern den weitgeöffneten Schlund eines *κῆτος*. Bei ihm konnte füglich der Maler um

---

*) Das Vasengemälde bei Millingen, peint d. vas. div. VI beweist hiegegen nichts, da es dort vom Vasenmaler offenbar aus Flüchtigkeit oder auch Mangel an Verständniss weggelassen ist.

**) Brunn, Philostr. p. 214.

so eher den Leib weglassen, als der Rachen des Haies die Hauptsache, das Aufreissen dieser Pforte das am meisten hervortretende Charakteristicum ist. Nach solcher Betrachtung bietet das Bild sichere Mittel zu seiner Interpretation: Herakles steigt in den Schlund des trojanischen Seeungeheuers, um es im Innern durch Zerstörung der Eingeweide zu vernichten: derselbe Mythus, den Welcker zur Deutung des Cäretaner Argonautenbildes benutzen wollte. Es verlohnt sich, die Stelle aus Tzetzes ad Lycophr. 34 hier niederzuschreiben, weil das Gemälde ganz den Worten des Schriftstellers entsprechend ausgeführt ist: *καὶ στὰς ὡπλισμένος παρὰ τὸ στόμιον, ὡς κεχηνὸς ἐπῄει τὸ κῆτος.* Herakles zückt beim Hineinsteigen das Schwert; dass der Held nicht mit der üblichen Keule oder dem Bogen bewaffnet ist, ergibt sich aus der Situation. Der weite Mantel, welchen Herakles um seinen Körper geschlagen trägt, wurde ebenfalls nicht auf's Geradewohl von dem Künstler beigemalt, sondern hat mythologische Bedeutung und Begründung. Es wird nämlich erzählt, dass Herakles bei Erlegung des Seethieres von Athene ein Schutzmittel erhalten habe, Schol. Iliad. XX, 145: *καὶ Ἀθηνᾶς αὐτῷ πρόβλημα ποιησάσης τὸ καλούμενον ἀμφίχυτον τεῖχος.* Welcker hat darauf hingewiesen, dass ursprünglich wohl *τεῦχος* anzunehmen sei, welche ringsumschliessende Wehr späterhin als eine eigentliche Schutzmauer missverstanden worden sei. Diese treffliche Vermuthung Welcker's können wir uns an dieser Stelle gleich zu Nutzen machen, eben weil sie richtig ist. Das Schutzmittel, von welchem die Schriftsteller sprechen, ist von dem Maler in Form des Mantels gegeben, welcher wie ein schirmender Schild den Herakles von Kopf bis Fuss bedeckt und rings einhüllt.

Herakles musste bekanntlich das trojanische *κῆτος* erlegen, weil es des Königs Tochter, Hesione, bewachte. Diese konnte nicht frei werden, so lange das Unthier lebte, ein

Mythus auf mannigfachen Bildwerken dargestellt. Die Hinweisung auf den eigentlichen Zweck der Erlegung desselben hat der Maler vollends auf der Rückseite der Vase gegeben. Dort sieht man nämlich Herakles, welcher mit einem Weibe spricht. Letzteres ist offenbar Hesione. Das Bild der Vorder- und Rückseite gehören also zusammen einer Fabel an; während das Vorderbild den Hauptakt darstellt, bietet das Rückbild den Schluss dazu.

Der Stil des Gemäldes wie die Form der Vase selbst (Annal. d. Inst. 1849, tav. A.) gehört der etrurischen Kunst an. Daraus erklärt sich sofort, dass Herakles nicht mit vollem Barte, sondern als Jüngling mit dem Flaumbarte (*ἴουλος*) dargestellt ist.

Es reiht sich dieses Bild also unter die Thaten des Herakles ein und hat besondere Bedeutung als solches, weil diese Art der Bekämpfung des Seeungeheuers von Troja — bis jetzt wenigstens — nur durch diese einzige Darstellung repräsentirt wird.

IV.

Jason's Hochzeit.

Unter den Darstellungen, welche Motive aus der Argonautensage zum Vorwurfe haben, nimmt eine Vase der kgl. Vasensammlung zu München, Nr. 805, eine vorzügliche Stelle ein. Auf der vorderen sowohl als auf der hinteren Seite ist der Körper der Amphora mit Bildern in drei Streifen über einander geschmückt, von denen der mittlere nicht allein durch Grösse der Figuren, sondern auch durch Höhe des Raumes als Hauptbild hervortritt, der obere Streifen aber den Hals des Gefässes einnimmt. Selbstverständlich sind es die Bilder der Vorderseite, welche die Aufmerksamkeit zunächst auf sich ziehen und die meiste Bedeutung haben, so dass wir mit ihrer Beschreibung beginnen, und zwar — ganz von der Deutung abzusehen und nur der äusseren Erscheinung zu folgen — bei dem mittleren Streifen.

Das Bild zerfällt in zwei Theile, welche durch eine cannelirte jonische Säule getrennt sind und sich ausserdem noch dadurch äusserlich als besondere Scenen absondern, dass die der Säule zunächst sich befindlichen Personen einander den Rücken kehren. In der kleineren Scene rechts vom Beschauer gewahrt man vor der jonischen Säule, neben welcher am Boden eine Amphora steht, einen weissbärtigen Greis, mit weitem Himation bekleidet, welches nur die Brust freilässt,

durch das Scepter in der Linken als König charakterisirt. Vor dem Könige und diesem zugewendet steht ein bekränzter Jüngling, mit Schwert und Chlamys angethan, der in der Linken einen langen Stab hat, in der ausgestreckten rechten Hand aber ein blattförmiges Täfelchen gefasst hält, auf dem das Wort *ΣΙΣΥΦΟΣ* zu lesen ist. Hinter dem Jünglinge steht gleich wie der König halb en face gebildet eine mit Diploidion bekleidete Frau, Haarnetz und Schleier auf dem Haupte, welche dem Jünglinge den Rücken kehrend einer anderen weiblichen Gestalt sich zugewendet hat, indem sie die linke Hand auf die Schulter derselben legt. Diese zweite Frau ist bekleidet mit Chiton und Himation und hat das mit einer Stephane geschmückte Haupt verschleiert; sie steht, das Antlitz gegen den Boden gesenkt, sinnend da mit über einander geschlagenen Beinen und auf der Brust gekreuzten Armen. Durch diese vier Figuren, je zwei männliche und weibliche, die mit einander verhandeln, wird die rechte Scene des Mittelstreifens gebildet. — Auf der linken Scene finden wir von der Säule abgewendet eine bekleidete Frau, geschmückt mit breiter Stephane und Halsband, über Haupt und Rücken den langen Schleier. An der linken Hand (*ἐπὶ καρπῷ*) hält sie ein Jüngling gefasst, das Haupt bekränzt, mit Chlamys und Schnürstiefeln versehen; er ist en face dargestellt mit über einander geschlagenen Beinen und stützt die Rechte auf den Speer. Durch diese seine Stellung und Handlung unterscheidet er sich von den vier anderen Jünglingen, welche hinter einander der Frau zugewendet sind. Diese schauenden Jünglinge aber äussern in verschiedenen Stellungen und Geberden theils ihr Erstaunen, theils ihre Neugierde: der vorderste stützt sich etwas vorgeneigt mit der Linken auf seinen Speer und deutet wie fragend mit der Rechten nach dem Weibe, während der zweite, die eine Hand an seine Hüfte legend jene scharf in's Auge fasst, der dritte den Blick nach unten senkt, indem er seine Chlamys zurechtlegt, der

letzte, mit Mantel bekleidet, auf den Stab gelehnt ruhig nach ihr hinschaut.

Es liegt nicht in unserer Absicht, auf die Bedeutung dieser schönen Darstellung eher einzugehen, als bis wir den unteren Streifen ebenfalls betrachtet haben. — Die eigentliche Handlung ist nach rechts verlegt, wo ein Jüngling mit dem Schwerte in der Rechten voranstürmend gegen eine Schlange ankämpft, die sich mit stacheliger Zunge zur Wehre setzt. Sie liegt zusammengerollt auf einem fellartigen Gegenstand, der auf einem Felsen ausgebreitet ist. Diesen Gegenstand will ihr der Jüngling entreissen; denn bereits hat er denselben mit der Linken, über welche als Schutz die Chlamys geworfen ist, fest erfasst. Hinter dem anstürmenden Jünglinge steht, mit ärmellosem Doppelchiton bekleidet, eine Frau, welche frei auf der Linken ein Kästchen hält, die Rechte aber flach gegen den Drachen wie zur Abwehr erhoben hat. Schon diese Motive genügen, um den Gegenstand des Bildes zu erklären: es ist Jason, welcher unter Medea's Beistand dem Drachen das goldene Vliess kämpfend zu entreissen sucht. Dass Jason das Vliess durch Tödtung des Drachen erlangt habe, ist aus verschiedenen schriftlichen und monumentalen Quellen bekannt. Der Beistand Medea's ist sowohl durch die abwehrende, ich möchte sagen Beschwörungs-Geberde, als insbesondere durch das Kästchen ersichtlich, in welchem ihre Heil und Rettung verleihenden Zaubermittel enthalten sind *(φωριαμός)*. Man muss hiemit ihre Erscheinung auf der prachtvollen Talosvase vergleichen, und es wird klar, dass der Maler jedesmal den Akt des Zauberns darstellen wollte. Da geziemt sich eine so ruhige und geschlossene Haltung. Das Vliess ist nicht, wie auf sonstigen Bildwerken, am Baume aufgehängt, sondern wird auf einem Felsen bewacht, wodurch unser Bild von den anderen sich unterscheidet. Ganz nach der Gewohnheit der Vasenmaler aber ist die Erweiterung der

Scene durch andere Argonauten, die, wenn sie auch nicht in der That am Kampfe theilnehmen, so doch denselben mit Aufmerksamkeit verfolgen. Es sind ihrer fünf, jugendliche Gestalten in verschiedenen Motiven theils auf Felsgestein sitzend, theils auf die Lanze gestützt. Zwei davon, von Künstlern oft zur Charakteristik der Argonauten benützt, vermögen wir mit Bestimmtheit mit Namen zu bezeichnen, die Boreassöhne Kalais und Zetes, welche durch ihre Beflügelung sich erkennen lassen. Eine Compositionsweise wie die dieses Bildes darf man wohl als eine epische bezeichnen, um so mehr, als gerade diese Version des Mythus der epischen Ueberlieferung angehörte.

Der untere Streifen dieser Vase hat die Erklärer veranlasst, auch den mittleren, welchen ich schon beschrieben habe, auf denselben Mythus zu beziehen. Es wird dem aufmerksamen Beschauer jedoch nicht entgehen, dass dadurch selbst bei äusserlicher Betrachtung mit der Erklärung und Folgerung am unrechten Orte begonnen wurde. Denn nicht der untere Streifen ist das Hauptbild, sondern der mittlere, zu welchem der untere so zu sagen ein Pendant bildet. Denken wir uns das Mittelbild ganz allein auf irgend einer Vase, so kann Niemand aus diesem selbst einen Beweis entnehmen, dass es in die Argonautensage gehöre, auch nicht aus den Jünglingen der linken Scene, denen alle Charakteristik fehlt. Im Gegentheil, es würde Niemand an die Argonauten gedacht haben, einmal in Ansehung des auf dem Blatte geschriebenen Wortes Sisyphos, sodann wegen Mangels eines prägnanten Momentes aus besagtem Mythus. Nur die klare Deutung des unteren Streifens führte auf den Abweg. O. Müller (Hdbch. d. Arch. § 412, 4) sah in der Scene rechts die Ankunft der Argonauten bei Aietes: einer bringt ihm eine gastliche Tessera (in Bezug auf Aietes korinthische Abkunft); in der Scene links schliessen Jason und Medea ihr Liebesbündniss. Wer auf der rechten Scene die gastliche Tessera überbringe, hat O. Müller

unerklärt gelassen, wesshalb Vertreter seiner Deutung, wie Pyl und Guigniaut (religions de l'ant. IV, 1 p. 277), in dem Ueberbringer Jason selbst annehmen, der in Gegenwart von Medea und ihrer Mutter mit dem Aietes verhandele. Allein von einer Tessera, welche Jason dem Aietes behufs gastlicher Aufnahme bringt, weiss die Sage nichts. Die Abstammung des Kolcherfürsten ist allerdings nach Eumelos (Schol. ad Pindar. Olymp. XIII, 74) und Epimenides (Schol. ad Apoll. Rhod. III, 242) Korinth; allein diese Notiz lässt sich in keiner Weise mit dem Bilde in Verbindung bringen. Es ist also aus besagten Gründen die von Müller und Anderen angenommene Deutung unstatthaft, was noch bestimmter sich zeigt, sobald man die Scene links betrachtet. Jason und Medea sollen ihr Liebesbündniss schliessen. Hätte der Künstler diesen Vorgang wirklich dargestellt, so würde seine Darstellung in direkten Gegensatz zur mythologischen Ueberlieferung treten; denn während nach dieser Jason und Medea heimlich zusammenkommen und sich Liebe versprechen, ist in dem Bilde eine förmliche Brautführung dargestellt, was sowohl aus der schüchternen Erscheinung der Vorgeführten, als aus der Handanfassung *ἐπὶ καρπῷ*, der typischen Weise bei Brautführungen, erhellt.

Anders ist die Erklärung, welche Panofka vorbrachte (Ann. d. Inst. 1848, p. 162 ff.). Der ganze Vorgang stelle das Beilager des Jason und der Medea bei dem Könige Alkinoos auf Kerkyra dar nach der Schilderung des Apollonius (IV, 1011 ff.). Die Kolcher verfolgten Jason und Medea; in Kerkyra aber forderten sie Alkinoos auf, Medea herauszugeben. Ein anderes Bild der Argonautensage (Millingen, vas. div. VII) bezieht er ebenfalls auf diesen Vorgang. Wie nun letzteres vielmehr den Jason vor Aietes darstellt, was ich an einem anderen Orte nachgewiesen habe*),

---

*) Festgruss der philol. Gesellschaft zu Würzburg an die XXVI. Versammlung deutscher Philologen p. 77—85.

ebenso wenig befriedigt jene Deutung bei der Münchener Vase. Da der Name Sisyphos auf der Tessera steht, soll der Argonaut, welcher sie überbringt, Glaukos, der Sohn des Sisyphos sein, wobei es Panofka zu Gute kommt, dass der Name Glaukos einmal unter den Argonauten vorkommt (Athen. p. 296 D). Dieser Glaukos soll also der Fürsprecher der um Aufnahme bittenden Argonauten bei Alkinoos sein, während Medea sich schon im Palaste befindet und von Nausikaa getröstet wird. Dass die Königstochter Nausikaa Medeen tröste, widerspricht dem mütterlichen Charakter der Gestalt, abgesehen davon, dass eine solche Zumuthung an eine Jungfrau weder im antiken noch im modernen Sinne ist; vor dem Könige aber sollte man Jason erwarten. Oder hat vielleicht Glaukos, als er zur Argonautenfahrt auszog, schon kundig der Zukunft, sich von dem lieben Vater ein Briefchen schreiben lassen und solches stets bei sich getragen, bis er es endlich auf Kerkyra an den Mann brachte? — Allein Jason ist in der Scene links beschäftigt; die Königin Arete ist zu ihm herausgetreten, wesshalb indessen Nausikaa das Tröstergeschäft für sie übernehmen musste. In der Nacht nämlich hatte Alkinoos dem Zureden seiner Gattin nachgegeben und gesagt, Medea solle dem Jason gehören, wenn sie bereits ihr Beilager mit Jason gehalten habe, wo nicht, so gehöre sie den Kolchern. Diesen Entschluss soll Arete verkünden. — Man sieht, wie schwer es Panofka gefallen ist, seine Deutung zu einem einheitlichen Ganzen zu gestalten; Alles ist gezwungen, willkürlich und im Widerspruche mit der Darstellung, welche, wie schon gesagt, nur eine Brautführung sein kann; schon aus diesem äusseren feststehenden Grunde ist auch Pyl's Deutung auf Chalkiope, welche sich mit ihren Söhnen bespreche (Apoll. Rh. III, 255), ohne Weiteres zu verwerfen.

Die gemachten Versuche einer Erklärung aus dem Argonautenmythus darf ich also als gescheitert betrachten.

Die rein bildlichen Motive ergeben, dass zwischen Jüngling und Greis etwas vorgehen muss, dessen Zielpunkt die weibliche Gestalt zu äusserst rechts ist, welche durch Handlung und Erscheinung sich als Jungfrau zu erkennen gibt. Es scheint gerade über sie entschieden zu sein oder zu werden; harrend und ergeben steht sie fast traurig da, während die ältere Frau von matronalem Aeusseren ihr Trost und Muth zuspricht. Schon der Gestus des Handauflegens und die schüchterne Haltung der Jungfrau beweisen, dass die Handlung so und nicht anders aufgefasst werden muss. So sicher wie in der rechten Scene vermögen wir auch in der linken die Bildersprache des Künstlers zu verstehen, ja es wird vielmehr der Gedanke des einen Bildes erst durch das andere abgeschlossen und vervollständigt. Vor dem Palaste, der durch die Säule angedeutet wird, erscheint ein reich bekleidetes und verschleiertes Weib, von einem Jünglinge herausgeführt und vorgestellt, so dass wir sofort an der Handfassung ihr Verhältniss als das der Braut und des Bräutigams erkennen. So in Verbindung gebracht und aufgefasst ist der Gesammtinhalt der beiden Scenen klar.

Fragen wir nach dem Mythus, so kann nur ein charakteristischer Nebenumstand bei dieser Hochzeitsfeier uns die rechte Fährte zeigen, ich meine die Gruppe des greisen Fürsten neben der Hydria und des Jünglings, zwischen denen offenbar das beschriebene Blättchen die Hauptrolle spielt. Ohne Schwierigkeit lässt sich nun die Frage, bei welcher Hochzeitsfeier ein schriftliches Dokument die Hauptrolle spiele, beantworten: bei der Vermählung des Bellerophon mit Philonoe, der Tochter des Königs Jobates. Noch ehe man Gedanken und Gruppe weiter verfolgt, gewinnt der Name *ΣΙΣΥΦΟΣ* für uns Bedeutung: Sisyphos ist Repräsentant Korinths und Grossvater des Bellerophon. Damit fällt natürlich die Annahme der früheren Erklärer, dass der Jüngling die Schrift dem greisen

Fürsten übergebe. Die Wahrheit dieser Annahme lässt sich schon aus jeder Publication des Bildwerkes bestreiten, sobald es genau betrachtet wird. Auf vorliegendem Bilde ist das Haupt des Jünglings zu viel geneigt, als dass damit ein Ueberreichen sich vereinigen liesse, der ausgestreckte Arm aber mit dem Blättchen befindet sich in einer dabei unerklärlichen Richtung fast vor den Schultern des Alten; wäre dieser der Empfänger, so müsste bei ihm die entsprechende Armbewegung vorausgesetzt werden, ein Mangel, den Jahn empfunden hat, indem er meint, der Alte zögere und sei in Verlegenheit. Allein in Wirklichkeit ist der Jüngling nicht Ueberbringer der Tessera, sondern er beschaut und liest dieselbe. Dieser wichtige Punkt bestätigt sich auch durch das Original. Die Publicationen, die bisher gemacht wurden, sind ungenau, und so gesellt sich zu den inneren Gründen, welche die frühere Auffassung der Gruppe anzweifeln liessen, noch ein äusserer von grosser Bedeutung. Der greise Fürst nämlich ist es, welcher das Blatt festhält, und zwar am Stengel. Der Strich, welcher das Ende desselben bezeichnet, ist zwischen Daumen und Zeigefinger genau angegeben. Der Greis zeigt es also mit erhobener Hand dem Jünglinge hin, welcher es an der Seite ergreift und verdutzt liest; des Jünglings Haupt und Augen sind desshalb gesenkt, der König aber beobachtet ihn dabei (die Augensterne stehen ganz im Winkel). Der wichtigste Beweisgrund also für die Vermählung des Bellerophon mit Philonoe ist uns hiedurch geboten. Apollodor gibt die Scene mit folgenden Worten (II, 3, 5, 3): *θαυμάσας τὴν δύναμιν αὐτοῦ ὁ Ἰοβάτης τά τε γράμματα ἔδειξε καὶ παρ' αὐτῷ μένειν ἠξίωσε, δοὺς τὴν θυγατέρα Φιλονόην.* Wie hätte ein Künstler diesen Vorgang schöner und zugleich klarer darstellen können? Hier zeigt der Vater dem Fremdling das verhängnissvolle Dokument, dort aber wird die zur Braut bestimmte Tochter von der Mutter getröstet und ermuntert.

Während diess im Palaste spielt, sehen wir auf der anderen Seite Philonoe an der Hand des neu erhaltenen Gemahls. Dieser stellt den Jünglingen die Königstochter als seine Braut vor und sich somit als ihren Fürsten. Die Jünglinge des Brautchores sind zur Feier bekränzt gerade wie Bellerophon; wir haben sie als Lycier zu erklären, welche auch nach Homer Bellerophon in ihre Mitte aufnehmen und ihrerseits ehren (Ilias VI, 192 ff.):

δίδου δ᾽ ὅγε θυγατέρα ἥν·
δῶκε δέ οἱ τιμῆς βασιληΐδος ἥμισυ πάσης·
καὶ μέν οἱ Λύκιοι τέμενος τάμον, ἔξοχον ἄλλων,
καλὸν φυταλιῆς καὶ ἀρούρης, ὄφρα νέμοιτο.

In dem Drama des Sophokles, Jobates, bildeten die Lycier, wie Welcker bemerkt, natürlich ebenfalls den Chor. Freilich bleiben wir über des Sophokles Darstellung im Unklaren, da die Erzählung von Asclepiades *ἐν τραγῳδουμένοις* in den Scholien zur Ilias VI, 155, welche als Argument für den sophokleischen Jobates angenommen wird, nichts von Homer verschiedenes gibt. Allein es genügt für unseren Zweck die Auffassung des Mythus, wonach Bellerophon durch seine Verschwägerung mit Jobates ganz Nationalheld der Lycier wurde, über die er sogar herrschte *(ἔδωκε .... καὶ τῆς βασιλείας μοῖράν τινα).* Ihn also bei der Brautführung nicht allein, sondern in Begleitung eines förmlichen Brautchores zu sehen, ist nicht allein leicht erklärlich, sondern sogar durch die Situation geboten. Der Name der Braut, bei Homer nicht genannt, heisst bei Asclepiades nicht Philonoe, wie sonst, sondern Kasandra. — Einer genaueren Betrachtung bedürfen wohl noch die Schriftzeichen, welche auf der Tessera zu lesen sind, und die Hydria neben dem Fürsten.

Die Schriftzeichen auf dem Blatte geben den Namen Sisyphos. Dieser Name scheint von dem Vasenmaler mit grossem Vorbedacht ausgewählt worden zu sein, indem dadurch nicht allein der Sagenkreis, in welchen die Darstellung einzureihen ist, fixirt und der Jüngling leicht erkenn-

bar wird, sondern zugleich in dem Worte der Sinn verborgen liegt, in welchem der Brief des Proitos an Jobates geschrieben sein konnte. Kein Schriftsteller überliefert uns, was in dem Schreiben gestanden, ja bei Homer werden nicht einmal *γράμματα*, sondern nur im Allgemeinen *σήματα λυγρά*, unglückbringende Kennzeichen, erwähnt. Nichts Anderes bedeutet das Wort Sisyphos; Bellerophon wird als Enkel, als Nachkomme dieses Mannes gekennzeichnet, welcher neben Bellerophon der Hauptheld der korinthischen Sagen war. Bei Homer beginnt die Episode des Bellerophon ebenfalls mit Sisyphos (Il. VI, 153), bei Euripides heisst Bellerophon schlechthin *ὁ Κορίνθιος ξένος* (Stheneboia, fragm. 667 Nauck). Aber dieses Erkennungszeichen deutet auch den Sinn des Briefes. Proitos verhielt sich feindlich gegen das Geschlecht des Sisyphos und stellte ihm nach (Fischer, Belleroph. p. 10), Sisyphos galt im Alterthum als Prototyp der Schlauheit und Hinterlist: Hesych. *Σισυφίοις, Κορινθίοις κακοῖς, ἀπὸ Σισύφου βασιλέως — Σίσυφος ἀπατητικός*. Aristoph. Acharn. 391: *μηχανὰς τὰς Σισύφου*. Homer Il. VI, 153: *ὃ κέρδιστος γένετ' ἀνδρῶν*. Um den Enkel und Nachkömmling zu verdächtigen und schwarz anzuschreiben, bedurfte es also nur des Namens des Stammvaters. Angesichts dieses Namens gewinnt für uns die Stelle bei Homer, dass Jobates erkannt habe, Bellerophon müsse ein Göttersprosse und höherer Abkunft sein, grosse Wichtigkeit.

Frühere Erklärer dieses Vasengemäldes wussten die Hydria, die neben dem Fürsten am Boden steht, theils gar nicht, theils ungenügend zu erklären. Man suchte sich über eine tiefere Bedeutung derselben hinwegzuhelfen und betrachtete dieselbe als ziemlich nichtssagend. Allein da sie gerade zwischen dem Könige und dem Jünglinge sich befindet, während beide mit einander verhandeln, sind wir berechtigt, auf eine besondere Bedeutung zu schliessen, und zwar eine solche, welche mit der Tessera in Verbindung stehen muss.

Die richtige Erklärung lässt sich durch Vergleichung mit anderen Monumenten, auf denen eine ähnliche Scene dargestellt wird, ermitteln. Es sind diess die Sarkophagreliefs, auf denen die Sage von Orestes und Iphigenia in Tauris abgebildet ist. Als Orestes und Pylades sich mit der Priesterin dahin verabredet hatten, dass Einer von ihnen nach Hellas zurückkehren und einen Brief von Iphigenia nach Argos bestellen solle, da holte diese den Brief aus dem Tempel, um ihn dem Pylades gegen das eidliche Versprechen der richtigen Bestellung zu übergeben. Den Brief brauchte sie nicht erst aufzusetzen; ein Gefangener hatte sich einst erbarmt und ihr den Brief geschrieben, welchen sie dann im Tempel aufbewahrte; Eurip. Iphig. Taur. 584:

δέλτον τ' ἐνεγκεῖν, ἥν τις οἰκτείρας ἐμὲ
ἔγραψεν αἰχμάλωτος.

Pylades verspricht, den Brief besorgen zu wollen; als er jedoch zu bedenken gab, dass der Brief auch durch einen etwaigen Schiffbruch zu Grunde gehen könne, da nimmt Iphigenia den herausgetragenen Brief und theilt seinen Inhalt mit, was die bekannte Erkennungs-Scene herbeiführt. Nach der Euripideischen Fabel sind auch die Darstellungen: wir sehen die Priesterin, wie sie den Brief eben vorliest, und die Jünglinge in freudiger Ueberraschung auf sie zueilen. Zwischen den Gefangenen und der Priesterin, welche den Brief vorliest, steht ganz analog unserem Vasenbilde ein Gefäss, bald von Gestalt einer Amphora, bald Hydria, das jedoch stets denselben Zweck haben muss. O. Jahn wollte auch hier, wie bei dem Vasengemälde, auf eine vorausgehende Loosung schliessen, wodurch die Freunde unter sich bestimmt hätten, wer leben, wer sterben solle. Doch ist eine derartige Annahme nicht allein willkürlich, sondern auch im Widerspruche mit dem Bilde. Millin, Zoëga, Welcker wollten darin das Gefäss zur Besprengung der Opfer sehen. Ersteres wurde schon von Preller, Ber. d. sächs.

Ges. d. Wiss. 1850, S. 253 richtig zurückgewiesen; aber auch das Letztere ist unrichtig. Denn die betreffende Darstellung ist kein priesterlicher Akt und hat mit einem solchen nichts gemein; man gewahrt weder Altar noch sonstige zum Opfer gehörige Geräthe und Vorbereitungen. — Werden dagegen Vasenbild und Reliefs neben einander gehalten, so springt der gemeinsame Zweck des Gefässes in die Augen: es war darin die Tessera oder der Brief aufbewahrt worden. In der Iphigenien-Darstellung sowohl als in der Sage von Bellerophon ist der gemeinsame Zug charakteristisch, dass die schriftlichen Dokumente erst aufbewahrt sind, dann hervorgeholt und gezeigt werden. Bei Jobates liegt der Brief schon seit längerer Zeit deponirt, bis nach Bestehung der Heldenthaten dem Bellerophon die σήματα λυγρά gezeigt werden. Dass die Hydria nicht allein zur Aufnahme von Flüssigkeiten gebraucht wurde, ist bekannt. Sie diente sehr oft zur Aufbewahrung von werthvollen Gegenständen; ausser den Darstellungen dient noch ein schriftlicher Beleg für die Richtigkeit unserer Annahme: Schol. ad Aristoph. Aves 601: ἐν ὑδρίαις γὰρ ἔκειντο οἱ θησαυροί. Ferner aber müssen wir an den Brauch erinnern, auch bei Loosungen die einzelnen Loose in Hydrien zu vereinigen. Somit wäre auch diese letzte Frage in solcher Weise gelöst, dass sie nicht allein für sich richtig ist, sondern auch unsere aufgestellte Erklärung des Vasenbildes mitbeweisen hilft.

Wie schon am Anfange hervorgehoben wurde, ist die Darstellung des mittleren Streifens das Hauptbild; auf ihm ist, wie wir gesehen haben, die Vermählung des Bellerophon mit Philonoe dargestellt, auf dem unteren Streifen aber der Kampf des Jason gegen den Drachen. Die Sage beider hat die schönsten Vergleichungspunkte und Beziehungen, so dass wir uns nicht verwundern dürfen, sie so eng neben einander zu finden, hier auf diesem Vasengemälde sowohl als auf einem anderen (Gerhard, apul. Vas. X); auf dem letzteren war unten

die Zusammenkunft Jasons mit Medea dargestellt, oben am Halse Bellerophons Kampf gegen die Chimära. Jason wurde ausgesandt, das goldene Vliess zu holen, damit er dadurch seinen Tod fände; ebenso musste der ungerecht verklagte Bellerophon mit den geheimnissvollen Schriftzeichen fortwandern, auf dass er in der Fremde zu Grunde ginge, und zwar begab er sich von dem Abend- nach dem Morgenlande wie Jason. Dort wartete Beider schrecklicher Kampf mit wilden Ungeheuern, den aber Beide ihren Feinden zum Aerger und Verdruss glücklich bestanden. Solche Parallelen aufzusuchen und neben einander darzustellen, liebte die griechische Kunst mehr, als verschiedene Scenen aus einem und demselben Mythus auf den getrennten Plänen des Vasenkörpers abzubilden.

Nachdem somit die Bilder der Vorderseite am Bauche des Gefässes ihre Erörterung gefunden haben, fügen wir noch die am Halse befindliche Darstellung der gleichen Seite bei. Es ist ein munteres Spiel von zwei Erotenpaaren, in deren Mitte Aphrodite sitzt, die von einem Eros bekränzt wird. Die Eroten zur Rechten spielen — vom Künstler ist die Gruppe wunderbar schön und lebendig gedacht — das von Panofka erkannte, noch jetzt in Italien übliche Fingerspiel alla morra (micare digitis).

Aber nicht allein die über einander befindlichen Bilder der Vorderseite stehen in schönster Beziehung: Kampf und Gefahr, Lohn dafür durch die Tochter, und darüber in göttlicher Ruhe und Heiterkeit Aphrodite, die Alles besiegt und beseligt, — sondern auch die Bildwerke der Rückseite sind mit Hinsicht hierauf gewählt. Auf dem unteren Streifen, dem Kampfe Jason's mit dem Drachen entsprechend, sind griechische Helden im Kampfe mit Kentauren dargestellt, auf dem oberen, der Hochzeit des Bellerophon entsprechend, sehen wir die neun Musen, theils musicirend, theils auf andere Weise beschäftigt. Am Halse, dem Erotenspiel gegenüber, befindet sich ein Wettreiten von Knaben.

Welch' einen Reichthum von poetischen Beziehungen, welche Mannigfaltigkeit der Gedanken hat der Vasenmaler auf so engem Raume zu entfalten gewusst! Und doch sind alle Darstellungen so eng mit einander verbunden und führen das Auge des Beschauers so stetig und vermittelt von der einen Gedanken-Vorstellung zur anderen, dass man das geheimnissvolle innere Band lebhaft gewahr wird, an welchme sich die einzelnen Bilder festschlingen. Das Ganze ist einem schönen epischen Gedichte zu vergleichen. Und fürwahr, die Bildwerke tragen einen ausgeprägt epischen Charakter; wie durch eine anmuthige Erzählung entrollt sich durch die einzelnen Gestalten das Bild. Nicht allein in der äusseren, breitangelegten Komposition zeigt sich der epische Charakter, sondern auch in der inneren Darstellung, bei welcher die Wahl des Mythus bedingend wird. Wie hier auf dem Bilde Bellerophon die verhängnissvollen Schriftzeichen zu sehen bekommt, wie er dann die Königstochter als Braut heimführt, genau so schildert Homer die Geschichte; was aber, abgesehen von den durch und durch epischen Kentaurenkämpfen, besonders auf epische Ueberlieferung hinweist, das ist der Kampf Jason's gegen den Drachen. Während in späterer Zeit die Sage dahin ging, dass Jason das Vliess stahl, nachdem der Drache eingeschläfert war (vergl. die römischen Sarkophagreliefs), erzählte das Epos, dass der Drache von Jason im Kampfe erschlagen worden sei.

Diese Vasendarstellungen gehören, was die Ausführung betrifft, zu den vorzüglicheren, was Erfindung und Komposition anlangt, zu den besten unter den vielen, die erhalten und bekannt sind. Die Vase ist aus der Zeit des frei und künstlerisch entwickelten Stiles, welcher noch weit von dem Prunke und den Licenzen der sogenannten unteritalischen Vasenmalerei entfernt ist.

